

Castro, María Virginia

Albaceas y editores de Osvaldo Lamborghini (César Aira, Enrique Fogwill, Ricardo Strafacce y Oscar Steimberg): Hacer obras completas de la dispersión

VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística

7 al 9 de agosto de 2013

CITA SUGERIDA:

*Castro, M. V. (2013) Albaceas y editores de Osvaldo Lamborghini (César Aira, Enrique Fogwill, Ricardo Strafacce y Oscar Steimberg): Hacer obras completas de la dispersión [en línea]. VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4085/ev.4085.pdf*

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Albaceas y editores de Osvaldo Lamborghini (César Aira, Enrique Fogwill, Ricardo Strafacce y Oscar Steimberg): hacer obras completas de la dispersión

María Virginia Castro

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales-UNLP/ CONICET

Resumen

La presente comunicación se propone analizar la "obra de edición" realizada hasta el momento sobre "el archivo Osvaldo Lamborghini" por César Aira, Enrique Fogwill, Ricardo Strafacce y Oscar Steimberg, animada al parecer de un doble designo común: fijar unas hipotéticas "obras completas" y hacer prevalecer una determinada "figura de autor" (muchas veces, en disputa con otros "mitos de autor" posibles). Dado el ínfimo porcentaje de su producción que Osvaldo Lamborghini publicó en vida, las figuras del albacea, el comentarista y el biógrafo adquieren una dimensión insoslayable para explicar su posicionamiento actual dentro del campo literario argentino.

OSVALDO LAMBORGHINI – OBRAS COMPLETAS – ALBACEAS

Para Juan Gianella

La edición en junio de 2013 de la historieta *¡Marc!* (publicada originalmente en *Top! Maxi-historietas completas* entre julio de 1971 y mayo de 1972), con guión de Osvaldo Lamborghini y dibujos de Gustavo Trigo constituye el intento más reciente de reunir la dispersión y fijar los contornos de unas hipotéticas obras completas a partir del cúmulo de borradores, fragmentos y obra gráfica que Lamborghini dejó a su muerte en noviembre de 1985 en el departamento de Anna Muck, en Barcelona. La idea de "unas hipotéticas obras completas" es particularmente pertinente en este caso, habida cuenta de que, en vida, el autor solo publicó una ínfima parte de su producción.

Osvaldo Lamborghini vive en hoteles, pensiones y cuartos prestados, disemina obra (en revistas, en carpetas, en hojas sueltas, *en papelitos*), es el "mito" de sus amigos y discípulos, y es construido por otros (y se auto-construye) como autor póstumo y genial. Como Macedonio Fernández, levanta una "figura de autor" para la cual el acto de *prometer obra* (antes de tenerla publicada) y el afán por suscitar *en los otros* el deseo de la propia obra (incluso antes de tenerla escrita) resultarían constitutivos.¹

¹ En 1992, en el volumen *La escritura argentina* editado por la Universidad del Litoral, María Teresa Gramuglio publica un trabajo con el título de "La construcción de la imagen", donde hipotetiza que "los escritores, con gran frecuencia, construyen en sus textos figuras de escritor [...] imágenes que son proyecciones, autoimágenes y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos" (1992: 37). En la "autoimagen de escritor", continúa Gramuglio, es posible leer qué lugar piensa dicho escritor para sí en la literatura (su relación de amor u odio con sus pares, con la tradición literaria en que se inserta o pretende modificar, su actitud frente a las instituciones, el público lector y el mercado) y qué lugar pretende en la sociedad (su relación con los sectores dominantes y dominados, con los mecanismos de reconocimiento social, las instituciones políticas y el poder). Según Gramuglio, de los textos de cualquier escritor sería posible desprender *una imagen*: una idea de sí mismo en tanto escritor (una ideología literaria) y una idea de lo que la literatura es, o debería ser (una ética de la escritura). Y, al mismo tiempo, de dicha imagen parcial sería posible inferir un estado del campo literario, y de los conflictos presentes en dicho campo. El concepto de "(auto) imagen de escritor" de Gramuglio es retomado por Julio Premat en su libro *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2007), donde analiza las "figuras de autor" de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, Ricardo Piglia y César Aira. La hipótesis subyacente es que "la literatura moderna en Argentina [...] supondría, en paralelo con la producción de una obra, la construcción de una figura de autor. Una figura de autor, tanto en el plano tradicional y conocido de los medios culturales, académicos y editoriales, como, lo que es menos previsible, un personaje de autor, una ficción de autor en los textos" (2007: 15). Premat señala que la figura de autor es una "representación oximorónica". Esto es: "ser un gran escritor es no ser nada o nadie" (2007: 15)

Mediando los sesenta, es Ricardo Zelarayán quien introduce a muchos de los miembros del futuro “grupo literal” en la lectura de Macedonio. En *Nueva escritura en Latinoamérica* (Monte Ávila 1977), Héctor Libertella avala la “figura de autor” que Osvaldo Lamborghini fabricaría para sí cuando señala que

Sebregondi propone una lectura como la que quería Macedonio Fernández: infinitesimal, homeopática, microscópica; es un bordado con la lengua hecha de “puntos” diferentes... Borra toda barrera de separación y exclusión de los opuestos, suprime la división clasista de los lenguajes: el lunfardo, el gauchesco, el estilo “culto”, la retórica, arcaísmos, neologismos, lo ‘obsceno’: todo coexiste como en un tapiz. (1977: 77-78)

Dos años antes, Germán García había publicado su antología de ensayos *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, donde en el ensayo homónimo afirma que “la escritura de Macedonio es el acto de diferir la construcción de una obra, el desplazamiento incesante de una ausencia” (1975: 146).

Es a partir de este último señalamiento de García (reaplicado al autor de *El Fiord*) que podría fundamentarse la hipótesis de que Lamborghini construye una “figura” de ribetes macedonianos. Al respecto, es importante aclarar que el gesto de *diferir la construcción de la obra*, en el que Lamborghini coincidiría con Macedonio, ha recibido por lo menos cuatro interpretaciones divergentes.

La primera lectura es aquella que hace de él un “inédito voluntario” (Chitarroni 2011: 7) e interpreta su conocido aforismo de “publicar, después escribir” en términos del sueño utópico de un arte capaz de encontrar resultados con prescindencia de las fatigas del trabajo creador (Kohan 2005: 7).

La segunda interpreta el “publicar, después escribir” como inversión de la máxima borgiana “hay que publicar para dejar de escribir” (en el sentido de “dejar de corregir”) que Borges habría tomado prestada de Alfonso Reyes. Que Lamborghini invierta dicha máxima podría ser interpretado como un abierto desafío al indiscutido “maestro de estilo” de nuestra tradición literaria: *porque yo (Osvaldo Lamborghini) no necesito (como sí lo necesitaba Borges) escribir/ corregir, puedo pasar directamente a la instancia de publicación.*

Según la tercera interpretación, se trataría en verdad de una inversión del principio macedoniano: “No escribir para publicar”.

La cuarta interpretación del “publicar, después escribir” focaliza en las supuestas fisuras de la fórmula y señala que, por lo menos en los inicios de su “trayectoria de escritor”, otro habría sido el vínculo de Lamborghini con la instancia de publicación y los mecanismos del reconocimiento literario. Según esta última lectura, a la que adherimos, el desatenderse de la publicación y/ o difusión de la obra habría sido una decisión tomada luego de la escritura del poema *Die Verneinung* (1978), que significa no solo la recuperación de la capacidad de escribir luego de un importante bloqueo creativo, sino también *la negación* a sucumbir a la tentación mundana del prestigio, acompañada por un repliegue (también de carácter geográfico), y la apuesta final (a la manera de Macedonio) por el reconocimiento póstumo (Cf. Strafacce 1998; 2008).

A la luz del epistolario que Lamborghini mantiene entre los años 1976 y 1980 con sus amigos Tamara Kamenszain, Enrique Fogwill, Héctor Libertella y César Aira, donde fabula continuamente una productividad frenética para encubrir su imposibilidad de escribir, cabría agregar a las posibles interpretaciones del “publicar, después escribir” una quinta, del orden de la auto-ironía: *porque me encuentro impedido de escribir, comienzo por publicar.* O bien: *porque siempre me fue (casi) imposible publicar, encubro con esta imposibilidad la incapacidad (tanto más aterradora) de escribir.*

Lo que es indudable, es que Lamborghini estableció a lo largo de su vida una relación paradójica con la instancia de publicación y el mercado editorial. Aún más: muestra un interés contradictorio por el formato “libro”. En la época de las “grandes novelas”, opta por escribir volúmenes de una extensión risible. Su primer libro “publicado”, *El Fiord*, aparece en el sello editorial de fantasía Chinatown y consta de veinte y siete páginas, lo que hace que su autor

fantasee –de manera típicamente macedoniana– con que sus amigos escriban veinticinco prólogos para él.² Lamborghini practica de manera lúdica la “auto-edición”: gusta de tomar un volumen de la biblioteca y pegarle una sobrecubierta casera, para que su nombre aparezca, por arte de magia, en la portada (y que el libro pase, de esta manera, a ser de su autoría). Luego procede a completar las hojas interiores: escribe en el interlineado del texto impreso. El punto más alto de esta práctica es, sin duda, su *Teatro proletario de cámara*, hecho por medio de la técnica del *collage* (trozos de novelitas pornográficas, fotos de desnudos recortadas de revistas, dibujos hechos con crayones sobre papeles de agendas viejas, entre otros materiales igualmente innobles).

Los cuatro albaceas, comentaristas y/ o prologuistas de Osvaldo Lamborghini (en orden de aparición: César Aira, Ricardo Fogwill, Ricardo Strafacce y Oscar Steimberg) compartirían el diseño de “hacer obra de la dispersión”. Para ello, ordenan el archivo según claras adscripciones genéricas (“novelas”, “cuentos”, “poemas”, “cómic”, “epistolario”) a los fines de establecer las “obras completas” y poder ubicar a su autor dentro del canon.³ Coinciden, asimismo, en la práctica de una crítica genética de tipo artesanal: no realizan edición diplomática, ni transcriben manuscritos de manera consecuente, ni publican facsímiles (la excepción a la regla la constituiría la edición de lujo de *Teatro proletario de cámara*).⁴

El ordenamiento y la determinación genérica que realizan los albaceas no solo escamotea el uso siempre rayano con lo lúdico o lo abusivo (un uso típicamente macedoniano) que hizo Osvaldo Lamborghini de los conceptos de “novela” y “capítulos” (por ejemplo: en *Sebregondi se excede*), sino también la relación paradójicamente signada por las exigencias del mercado editorial que el autor mantuvo con las convenciones genéricas. (Recordemos que *Sebregondi retrocede* –según el mito– habría sido prosificado a pedido de Alberto Alba, su editor; por lo mismo, “El niño proletario” –lo más parecido a un cuento que podemos leer dentro de su producción hasta el momento éditado– se incluyó como “tercer capítulo” de esta “novela”, (Strafacce 2008: 273 y ss.)).

Asimismo, los albaceas presentan una “figura de autor” que contradice en gran medida la construcción de cuño macedoniano antes descrita.

En su “Prólogo” a *Novelas y cuentos* para Ediciones del Serbal (1988), César Aira presenta al autor como una figura modélica. Según Aira, Osvaldo Lamborghini es un lector tan erudito como el mismo Jorge Luis Borges y escribe sin esfuerzo, *en continuo*. Al mismo tiempo, habida cuenta de que ofició muchas veces de su secretario, Aira se sirve del “Prólogo” para asegurar su propio lugar de albacea mediante el señalamiento y la corrección (*de memoria*, porque el manuscrito se ha perdido) de una supuesta errata en ambas versiones publicadas en vida del autor de *Sonia o el final* (1988: 13-14).

En verdad, la idea de que Lamborghini escribía *en continuo* (“una suerte de ‘escritura automática’ [...] lo perfecto de verdad, que escapa al trabajo”, (Aira 1988: 8)) es menos una descripción ajustada de la textura de la escritura lamborghiana que una clave de lectura que el albacea-escritor desearía ver aplicada a su propio proyecto creador. En efecto: también en *Copi* (1991) Aira se sirve de la descripción de la literatura de un otro a los fines de facilitar el

² Finalmente será Germán García (bajo el seudónimo de “Leopoldo Fernández”) el que escribirá un prólogo para *El Fiord*.

³ En el tomo *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (1998), compilado por Susana Cella, se revisa de manera independiente al desarrollo de Harold Bloom la productividad crítica del concepto de “canon”. Uno de los aportes que recoge nuestro trabajo es la afirmación contenida en el ensayo “Canónica, regulatoria y transgresiva”, de Noé Jitrik, donde éste señala que no es posible pensar “lo canónico” independientemente de “lo marginal”. Así, la consagración de Osvaldo Lamborghini (cuyo punto culmine se dio en el año 2008, con la publicación de la biografía firmada por Ricardo Strafacce y del tomo de intervenciones críticas *Y todo el resto es literatura*) podría pensarse en términos de lo que Jitrik llama “trastrueque en favor de la marginalidad” (1998: 30).

⁴ *Teatro proletario de cámara* fue editado por ARPublicatíons de Barcelona con un tiraje de 300 ejemplares numerados y cosidos, con papel satinado de alto gramaje y una tapa-caja forrada en tela. No parece casual que para este “libro-arte”, César Aira retome su rol de prologuista, luego de haber asumido para Sudamericana (2003a; 2003b; 2004 y 2005) y Mondadori (2010, 2011, 2012a, 2012b) el más discreto de “compilador”.

entendimiento de su propia apuesta literaria. En *Copi* reaparecen la idea de escribir *en continuo* en términos de “la necesidad de la continuación” (Aira [1991] 2003: 36) y se le suma a la de “escritura automática”, la idea de “la trama” (concepto siempre caro para el escritor oriundo de Pringles): “basta imaginarse un posible desarrollo de la novela para que *ya esté sucediendo*. Es su aproximación a la escritura automática. Salvo que él [Copi] la precede de una historia” (Aira [1991] 2003: 55; énfasis del autor).

En 2002, Fogwill epiloga *Palacio de los Aplausos*, escrito por Lamborghini en colaboración con Arturo Carrera. Fogwill –como Aira– hace valer sus credenciales de amigo, pero recoloca al primero dentro de una gesta generacional, de la que él formaría parte (“*los iluminados* de Pringles: OL, Carrera, Néstor Perlongher, Emeterio Cerro, Alfredo Prior y yo”), y de la que Aira queda ostentosamente excluido. Fogwill, además, es el único de los cuatro albaceas que publicó a Lamborghini en vida: el epistolario iracundo que autor y editor mantuvieron sobre los avatares de la edición, distribución y venta de *Poemas* (Tierra Baldía 1980) es un capítulo delicioso de la historia de la literatura argentina en los estertores del gobierno militar.

En el caso de Fogwill, su deuda para con Osvaldo Lamborghini estaría más relacionada con elementos decisivos para la construcción de su “auto-imagen de escritor” que con la tendenciosa atribución de rasgos que tanto mejor cuadrarían a su propio proyecto escriturario. Y no solamente los tomaría de Osvaldo, sino también de Leónidas, el omnipresente hermano mayor. El primero y más notorio (robado de “el arte poética”, de Leónidas desplegada en *El visitante descolocado* 2) es la idea de “dar miedo” como forma de cimentar el prestigio, tanto intelectual como literario.⁵ El segundo rasgo sería de orden más bien anecdótico: Fogwill, como Osvaldo, se especializó en mantener una relación particularmente desapacible con sus editores, donde se entremezclaban de manera patológica la conciencia de la propia valía, el terror a que se le modificara la más mínima coma de sus textos (típica de todos los poetas en instancia de recibir las siempre plagadas de erratas pruebas de imprenta) y el paradójico deseo de “vender” y/o “hacer mucho dinero” con la obra, deseo que vería su freno lógico en la siempre sospechosa cadena de mercantilización (agente literario, editor, publicista, distribuidor, librero).

Seis años más tarde, en su biografía publicada por Mansalva, Ricardo Strafacce recontextualiza las supuestas lecturas extraordinarias a las que aludiera Aira en su prólogo para Ediciones del Serbal dentro de “la típica biblioteca de los setenta”. Strafacce practica una crítica genética que podríamos definir como de tipo biograficista: así, las fechaciones de los manuscritos aparecen justificadas por su pretendido vínculo directo con los avatares familiares, domiciliarios, psíquicos y sexuales de Lamborghini. El movimiento del biógrafo de darle un contexto al biografiado va en contra de la construcción de la “figura de autor excepcional” realizada por Aira, al mismo tiempo que parece dar pábulo al mito de “el escritor maldito”.

Si bien Oscar Steimberg fue el primero en saludar la “porno-lucidez” del autor de *El Fiord* desde las páginas del n. 5 de *Los Libros*, fue el último, en tanto prologuista de la historieta *¡Marc!* editada por Puente Aéreo de Mar del Plata, en sumarse al grupo de albaceas y comentaristas que continúan disputando sobre cuál es “la imagen de escritor” y el sentido de la producción de Lamborghini.

La decisión editorial más importante tomada en el pasaje de *¡Marc!* de formato historieta a formato libro es, indudablemente, el desaprovechar el importante cambio de criterio editorial que significó la aparición de *El Eternauta Vintage* (Doedytores 2012), de Oesterheld y Solano López, que incluyó por primera vez no solo las viñetas capitulares con el título de la serie y el resumen de los episodios anteriores, sino también el pie de imprenta editorial y las publicidades, cuyo antecedente más directo sería la publicación diez años antes por Ancares Editora de *El otro Ernie Pike*, de Oesterheld y Alberto Breccia.⁶

⁵ En palabras del hermano mayor de Osvaldo Lamborghini: “... rompe/ el mito/ de que has nacido antes que nada/ para expresar “lo bello”/ para decirlo antes todo/ “bellamente”// ¡Comienza a abandonar esos prejuicios!// ¡COMPRENDE/ QUE ES IMPORTANTE/ QUE TE TEMAN!” (Lamborghini, L. 1965: 34).

⁶ La edición de “Kumba” (episodio publicado originalmente en *Hora Cero Extra* #6 de febrero de 1959); “El amuleto” (episodio publicado originalmente en *Hora Cero* #24 de abril de 1959); “La ejecución” (episodio publicado originariamente en *Hora Cero* #25 de mayo de 1959) y “Gas” (episodio publicado

La revista *Top! Maxi historietas completas* mantiene tres formatos. Del n. 1 (julio 1971) al n. 9 (marzo 1972) consta de 82 páginas de extensión, de 20 x 28 cm, con disposición vertical. Del n. 10 (abril 1972) al n. 15 (agosto de 1972), de 98 páginas de extensión, de 14 x 20 cm, apaisadas. Por último, rebautizada como *Nuevo Top!*, aparece del n. 16 (septiembre de 1972) al n. 19 (diciembre de 1972) con páginas de 20 x 26 cm, nuevamente de disposición vertical, pero con una extensión de 50 páginas. La historieta firmada por Trigo y Lamborghini se publica desde el primer número al once inclusive y se ubica siempre al final de la revista, por lo que su última tira es generalmente la publicidad del próximo número de la publicación periódica.

Las contratapas internas y externa de *Top! Maxi-historietas* están ocupadas por publicidad a color del tipo “Conozca el fascinante mundo de los detectives” (de la *Primera escuela argentina de detectives*); “¡Triunfe usted también! Aprenda dibujo” (de las *Continental Schools*), o bien la variopinta oferta de cursos por correspondencia de las *Escuelas Latinoamericanas* (que van desde motores diesel a fotografía). La pérdida de color en las contratapas internas de los números 12 al 15 darían cuenta del deterioro económico de la publicación periódica, lo que explicaría su refundación como *Nuevo Top!* para septiembre de 1972 y el lanzamiento en ocasión de la misma de los cuentos de E. A. Poe en formato coleccionable como maneras de hacer frente a la crisis.

Los editores de Puente Aéreo eligen la última viñeta del último episodio de *¡Marc!* (sin reproducir la frase del personaje de Blanche “¿Y a mí qué me contás?”) para darle una tapa (amarilla, muy pop) a la reedición 2013 en formato libro. Si bien no respetan el cambio de tamaño de *Top! Maxi-historietas* a partir del n. 10 de abril de 1972, ni reproducen las publicidades (por lo que se ven obligados a cambiar la composición de página), sí se ocupan de señalar y reproducir el cambio de disposición (de vertical a apaisada) a partir del episodio de “Lina Luna, mártir”. En verdad, si comparamos la edición original (esto es: las quebradizas *Top!* en las que Lamborghini/ Trigo publican los once episodios de *¡Marc!*) con el libro sacado por Puente Aéreo, este último impresiona como “lujoso” (alto gramaje del papel, tapa de cartón grueso satinada y a color, solapas). Esto es: en formato “libro”, la historieta *¡Marc!* aparece como perfectamente capaz de incorporarse (con hidalguía) a las “obras completas”, y de articular con el resto de la hasta el momento obra editada de Lamborghini.

El prólogo que escribe Oscar Steimberg para la edición de *¡Marc!* en formato libro no hace más que contribuir a lo dicho al prodigarse en elogios hacia el Osvaldo Lamborghini guionista de historietas, capaz (aún en esta instancia de escritura por encargo) de mantener invicto su genial estilo literario: “la que acecha [en *¡Marc!*] es una violencia siempre a punto de convertirse, ella también, en un rasgo de estilo” (2013: 10).

Si la historieta pone en evidencia el problema de la materialidad de la edición (en otras palabras: en qué medida la instancia de edición modifica el “manuscrito original”), la reciente publicación de *¡Marc!* en formato libro se constituiría en evidencia de este problema, pero a su vez reenviaría a la totalidad de “la obra de edición” realizada hasta el momento sobre “el archivo Lamborghini”. Contra el deseo del su autor de ser un “Macedonio de los setenta” y proliferar en *libros indigentes* (pero que hacen de dicha condición una paradójica fuente de contrapoder), la “obra de edición” realizada por sus albaceas deja traslucir un carácter marcadamente monumentalista, cuyo paroxismo fue la publicación en 2008 de *Teatro proletario de cámara* como “libro-arte”.

Bibliografía

originariamente en *Hora Cero Semanal* #97 de julio de 1959), compilados para *El otro Ernie Pike* (2002) incluye facsímiles de la primera página de cada episodio y aclaraciones sobre la cantidad de páginas de la publicación original, el tamaño de las mismas, su disposición (vertical o apaisada), la cantidad de tiras por página y la aclaración de si la historieta ha sido o no remontada para su publicación en formato libro. A diferencia de los editores de *El Eternauta Vintage*, los de *El otro Ernie Pike* no reproducen las publicidades, ni respetan la composición original de página.

- Aira, César (1988). "Prólogo". Osvaldo Lamborghini. *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 7-16.
- Chitarroni, Luis (2011). "Un cambio de conversación [Entrevista de Héctor Libertella]". *Ñ. Revista de Cultura* 403: 7-9.
- Fogwill (2002) [1981]. "La instalación de Arturo Carrera". Osvaldo Lamborghini, en colaboración con Arturo Carrera. *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 59-62.
- García, Germán (1975). "Macedonio Fernández: la escritura en objeto". *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 137-162.
- García, Germán (1969). "Los nombres de la negación" [Prólogo a *El Fiord*]. *Fuego amigo. Cuando escribí sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, GRAMA Ediciones, 2003, 13-29.
- Gramuglio, María Teresa (1992). "La construcción de la imagen". *La escritura argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral/ Ediciones de la Cortada, 37-64.
- Kohan, Martín (2005). "Más acá del bien y del mal. La novela hoy". *Punto de Vista* 83: 7-12.
- Jitrik Noé (1998). "Canónica, regulatoria y transgresiva". Cella, Susana (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 19-41.
- Lamborghini, Leónidas (1965). "El visitante descolocado 2". *Las patas en las fuentes*, Buenos Aires, Editorial Perspectivas, 31-94.
- Lamborghini, Osvaldo (1969). *El Fiord*, Buenos Aires, Ediciones Chinatown.
- Lamborghini, Osvaldo (1971a). "Ya que insistes, Ivonne". *Top! Maxi historietas completas* 1: 84-98.
- Lamborghini, Osvaldo (1971b). "La dama de la caracola". *Top! Maxi historietas completas* 2: 85-97.
- Lamborghini, Osvaldo (1971c). "El ocaso de una diosa". *Top! Maxi historietas completas* 3: 85-97.
- Lamborghini, Osvaldo (1971d). "Una buena tajada de diamantes". *Top! Maxi historietas completas* 4: 84-97.
- Lamborghini, Osvaldo (1971e). "Los jazmines huelen mal". *Top! Maxi historietas completas* 5: 68-82.
- Lamborghini, Osvaldo (1971f). "El harem de mío-mío". *Top! Maxi historietas completas* 6: 67-82.
- Lamborghini, Osvaldo (1972a). "El ruiseñor de los forzados". *Top! Maxi historietas completas* 7: 68-82.
- Lamborghini, Osvaldo (1972b). "¡Tiene novia, tiene novia!". *Top! Maxi historietas completas* 8: 72-82.
- Lamborghini, Osvaldo (1972c). "Pine Dumont, entrañable amigo". *Top! Maxi historietas completas* 9: 72-82.
- Lamborghini, Osvaldo (1972d). "Lina Luna, mártir". *Top! Maxi historietas completas* 10: 81-98.
- Lamborghini, Osvaldo (1972e). "La esfera del espejo". *Top! Maxi historietas completas* 11: 80-98.
- Lamborghini, Osvaldo (1973). *Sebregondi retrocede*, Buenos Aires, Noé.
- Lamborghini, Osvaldo (2003a). *Novelas y cuentos I*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Lamborghini, Osvaldo (2003b). *Novelas y cuentos II*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Lamborghini, Osvaldo (2004). *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Lamborghini, Osvaldo (2005). *Tadeys*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Lamborghini, Osvaldo (2008). *Teatro proletario de cámara*, Barcelona, ARPublicatións.
- Lamborghini, Osvaldo (2010). *Novelas y cuentos I*, Buenos Aires, Mondadori.
- Lamborghini, Osvaldo (2011). *Novelas y cuentos II*, Buenos Aires, Mondadori.

- Lamborghini, Osvaldo (2012a). *Tadeys*, Buenos Aires, Mondadori.
- Lamborghini, Osvaldo (2012b). *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires, Mondadori.
- Libertella, Héctor (1977). *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas, Monte Ávila.
- Oesterheld, Héctor Germán/ Francisco Solano López (2012). *El Eternauta Vintage*, Buenos Aires, Doedytores.
- Oesterheld, Héctor Germán (2002). *El otro Ernie Pike*, Buenos Aires, Ancares Editora.
- Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Steimberg, Oscar (1969). “Reseña sobre *El fiord*”. *Los Libros* 5: 24.
- Steimberg, Oscar (2013). “Y *¡Marc!* habló”. Osvaldo Lamborghini/ Gustavo Trigo [1971/ 72]. *¡Marc!*, Mar del Plata, Puente Aéreo Ediciones, 9-12.
- Strafacce, Ricardo/ Alejandra Valente (1998). “Osvaldo Lamborghini y el desenfadado deseo de la obra”. *El Rodaballo. Revista de política y cultura* 9: 69-72.
- Strafacce, Ricardo (2008). *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires, Mansalva.